

Die imaginative Kraft der Musik

MATTEO NANNI

Gedanken zur Aporie von Bild und Klang

On the basis of Friedrich Nietzsche's opposition between two fundamental principles of art – the imagistic and the non-imagistic – this essay investigates the question to what extent the discourse on the theory of the image is capable of reflecting on music. While the theoretical spectrum of the iconic turn offers a fruitful reorientation for the aesthetic theory of music, music contributes in a decisive way to the theoretical foundation of iconic thought. For this reason, music as a whole can be understood as a mode of iconic critique. Utilizing Theodor W. Adorno's aporetic concept of the «imageless image», the final section of this essay proposes a conception of the imaginative quality of music as testimony.

[1]
Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden,...

[2]
«Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen:...

[3]
«Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und...

[4]
Ebd., S. 25.

Musik unbildlich

«Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist [...].» [1] Mit diesen bekannten Worten beginnt Friedrich Nietzsches Haupttext der *Geburt der Tragödie*. Bekannt ist auch die Begriffsopposition *Apollinisch* und *Dionysisch* als Opposition zweier eng miteinander verknüpfter, dennoch stets im Konflikt stehender Triebkräfte der Kunst: Traumwelt, Traumerfahrung und Traumbilder versus Rauschzustand, Regung und Fest [2], das sonnenhafte Auge des schönen Scheins, das *principium individuationis* gegen die Selbstvergessenheit und die real versöhnte Natur und schliesslich: die reine poetische Idee gegenüber dem irdischen Zauber des Tanzes. [3]

Dabei ist die mediale Zuordnung, die Nietzsche in Bezug auf die konkreten Künste in diesem frühen Text vornimmt, für die Problematisierung und für die Diskussion musikalischer Sachverhalte innerhalb eines bildkritischen Diskurses besonders relevant: «An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht [...].» [4]

Falsch wäre, den Gegensatz zwischen dem apollinischen und dem dionysischen Prinzip als Opposition von Rationalität und Irrationalität, als auswegslose Antithese von Vernunft und Sinnlichkeit zu deuten:

[5]
Erwin Hufnagel, Dionysos:
Metaphysik, Mythos und
Moderne, in:
Nietzscheforschung. Jahrbuch
der Nietzsche-Gesellschaft...

[6]
Nietzsche, Die Geburt der
Tragödie (Anm. 1), S. 44.

[7]
Eine Ausnahme bilden in der
Tat jene Fälle synästhetischer
Wahrnehmung, die jedoch nicht
als Norm angenommen...

In beiden Fällen befinden wir uns diesseits rational-logischer Paradigmen und zwar im Bereich des Triebes und der Sinnlichkeit, im Bereich der Ästhetik, oder, wie Erwin Hufnagel formuliert hat, einer «musikästhetische[n] philosophische[n] Grundlehre» [5]. Nietzsches Text ist innerhalb eines kunstbezogenen Diskurses zu verstehen, der zwei Modalitäten ästhetischer Seinsweise ans Licht bringen möchte: das Bildliche und das Unbildliche. Beide Begriffe stehen für Nietzsche weder im Sinne eines logischen Widerspruchs einander gegenüber, noch im Sinne einer dialektisch zu überwindenden Entzweiung: Ihre radikale Differenz ist vor dem Hintergrund einer urmythischen Einheit zu denken, in der Bildlichkeit und Bilderlosigkeit sich berühren.

Nietzsches eigener Begriff des «Ur-Einen» [6], als Urgrund des Lebens, steht für einen ursprünglichen lebendigen Zustand der Kunst in dem *Apollinisch* und *Dionysisch* noch in eins zusammenfallen, eine vor jeder Determination und Unterscheidung liegende Sachlage. Der Zustand vor der Trennung des Bildlichen vom Unbildlichen einerseits und die, mit Nietzsche gesprochen, Ur-Teilung des Ur-Einen andererseits müssen als Ausgangspunkte für eine Reflexion über Musik in einem bildtheoretischen Rahmen angenommen werden. Denn Musik und bildende Kunst, in ihrer medialen Spezifität von Klang und Bild, scheinen auf den ersten Blick durch eine tiefe Kluft voneinander geschieden zu sein. Als so genannte Zeitkunst hat Musik – die Ephemere – angeblich kaum etwas mit visuellen Kategorien gemeinsam, denn sie entsteht und vergeht in der Bewegung der Zeit: Ihre Unsichtbarkeit, ihre Bilderlosigkeit gründet auf der flüchtigen Immaterialität ihrer Klänge. Innerhalb eines bildtheoretischen Diskurses steht die Erforschung musikalischer Sachverhalte also vor dem Problem einer Bild-Entzogenheit, denn Musik scheint verurteilt zu sein, von jedem visuell-ikonischen Moment getrennt zu leben. Letztlich hört man Musik wirklich nicht mit den Augen, so wie man ein Bild nicht mit den Ohren sehen kann. [7]

Dass eine hierzu analoge Problemlage auch bei anderen Formen der Künste vorliegt, wie etwa bei einem poetischen oder philosophischen Text, dass jedoch dort mal mit mehr mal mit weniger Widerstand von poetischen Bildern und von Metaphern, von Denkbildern oder Anschauungen die Rede sein kann, ermutigt uns, auch im Bereich der Musik danach zu fragen, was ihre ikonische, oder besser imaginative Qualität sein könnte. Vielerlei wäre dabei im Voraus zu klären: allem zuvor, ob die Termini Bild und Ikonizität aber auch Begriffe wie Zeigen, Präsenz, Figur, Grund, Anschauung, Phantasie und Imagination allein vor dem Horizont der Visualität gedacht werden müssen, oder ob auch ein anderes mediales Verständnis dieser Begriffe möglich ist.

[8]
Ebd., S. 104.

[9]
Vgl. Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders., Holzwege, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann,...

[10]
«Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht...

[11]
Vgl. Friedrich Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: ders., Sämtliche Werke, Bd....

Bereits Nietzsches These einer der Kunst immanenten Zwietracht, die sich in den Chiffren des *Apollinischen* und *Dionysischen* materialisiert und die eine gedoppelte ästhetische Modalität – die des *Bildlichen* und die des *Unbildlichen* – verkörpert, suggeriert, dass man die Grenze nicht einfach bei der bloss sensoriiellen Differenz von Hören und Sehen ziehen kann und auch nicht bei der blossen medialen Unterscheidung der jeweiligen Kunstformen. Das Verhältnis ist vielschichtiger und komplexer. Nietzsche stellt im Zentrum seiner *Geburt der Tragödie* die Frage nach der «ästhetischen Wirkung», die entsteht, «wenn jene an sich getrennten Kunstmächte des Apollinischen und des Dionysischen neben einander in Thätigkeit gerathen», und fasst pointiert diese besondere Fragestellung wie folgt zusammen: «Wie verhält sich die Musik zu Bild und Begriff?» [8]

Nietzsche geht es dabei weniger darum, eine bloss äusserliche Beziehung zwischen den verschiedenen Künsten festzustellen, die mit den genannten Medien operieren, und auch nicht um eine synästhetische Vermengung des Wahrgenommenen, als vielmehr um eine radikal neue Reflexion über die immanenten Relationen dieser drei Bereiche: hörbarer Klang, visuelles Bild und rationalisierbarer Begriff. In der Musik selbst, so argumentiert Nietzsche, überkreuzen sich diese Elemente, sie reiben sich aneinander und treten in einen, mit Martin Heidegger ausgedrückt, permanenten «Streit» [9]. Ist das *Apollinische* als ein bildhaftes Prinzip zu identifizieren, tritt es als solches als das visuelle Schattenbild des Realen hervor und ist es somit selbst als Erscheinung und Schein der Wirklichkeit zu verstehen, so lässt sich das *Dionysische* umgekehrt als dessen unsichtbarer und bilderloser Grund erkennen. Das *Dionysische* und das *Apollinische*, das Unbildliche und das Bildliche verhalten sich wie Schatten und Licht, wie Grund und Erscheinung zueinander.

Mit dem grundlegenden Prinzip des *Dionysischen* meint Nietzsche – etwas unbefangen – so etwas wie das allgemeine Wesen der Dinge. In seinem Text verweist er sogar auf das kantsche Ding an sich und intendiert somit das, was hinter (oder besser auf dem Hintergrund) der Erscheinung seine Existenz hat. [10] Trotz der teilweise dem kantschen Idealismus verpflichteten Terminologie meint Nietzsche damit keineswegs eine begriffslogische Allgemeinheit, die sozusagen immer «zu spät» eintritt, [11] sondern eher eine grundlegende und Sinn gebende Allgemeinheit, die dunkel und im wahrsten Sinne des Wortes dem Mythos verhaftet ist. Jenseits der medialen Differenz von Klang, Bild und Wort bilden im Bereich der Musik das Bildliche und das Unbildliche ein aporetisches Verhältnis, das nicht aufgelöst werden kann, und das gerade in dieser Spannung produktiv ist. Es handelt sich um stets aufeinander bezogene antagonistische Momente, die sich gleichsam auf einer Achse perspektivisch darstellen lassen können:

[12]
Nietzsche, Die Geburt der
Tragödie (Anm. 1), S. 106f.

[13]
Ebd., S. 107.

«[D]ie Begriffe sind die universalia post rem, die Musik aber giebt die universalia ante rem, und die Wirklichkeit die universalia in re.» [12]

Liegt das unsichtbare dionysische Prinzip gleichsam als Hintergrund vor der apollinischen visuellen Erscheinung, so liegt die Reflexion des Logos immer diesseits von Klang und Bild, das Wort folgt unwiederbringlich nach. Das dionysische ästhetische Prinzip ist seinem Wesen nach nicht nur Hintergrund, sondern auch Ursprung und Voraussetzung der visuellen Erscheinung: Das unbildliche ästhetische Prinzip also gilt für Nietzsche als Grund für das bildliche.



Abb: 1 >

Im Anschluss an Schopenhauers Kunstmetaphysik hebt Nietzsche in seiner frühen Schrift hervor, dass im Kern der Musik nicht die Versinnbildlichung des Individuellen und Besonderen stehe, sondern der Ausdruck des Allgemeinen. Ist dieser dionysische Ausdruck *per se* un-bildlich, so wird es im Streit mit dem apollinischen Schein zu einem unsichtbaren Bild der Wahrheit:

«Andrerseits kommt Bild und Begriff, unter der Einwirkung einer wahrhaft entsprechenden Musik, zu einer erhöhten Bedeutsamkeit. Zweierlei Wirkungen pflegt also die dionysische Kunst auf das apollinische Kunstvermögen auszuüben: die Musik reizt zum gleichnisartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit, die Musik lässt sodann das gleichnisartige Bild in höchster Bedeutsamkeit hervortreten.» [13]

[14]
Ebd., S. 108.

[15]
Ebd., S. 51.

Die Musik, so hält Nietzsche abschliessend fest, muss versuchen «in ihrer höchsten Steigerung auch zu einer höchsten Verbildlichung zu kommen» [14]. Denn sie bietet das bevorzugte Terrain, auf dem sich der Streit zwischen Sein und Erscheinung, zwischen *Apollinischem* und *Dionysischem* und schliesslich zwischen *Bilderlosem* und *Bildhaftem* abspielt. Diese aporetische Relation ist alles andere als eine zu harmonisierende oder zu überwindende, denn fest steht, dass die Musik «als die Musik selbst, in ihrer völligen Unumschränktheit, das Bild und den Begriff nicht braucht, sondern ihn nur neben sich erträgt» [15]. Allein als Elemente von diesem produktiven und zugleich reibungsvollen Spannungsverhältnis sind Musik, Bild und Begriff in Verhältnis zueinander denkbar.

[16]
Vgl. Gottfried Boehm, *Bild und Zeit*, in: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*,...

Imaginative Kraft der Musik

Gottfried Boehm paraphrasierend könnte man behaupten, dass die Frage nach der Ikonizität in Bezug auf Musik sich nicht von selbst versteht. Ihr Sinn ist dunkel. [16] Eine nähere Bestimmung des Begriffs des Bildlichen ist insbesondere im Kontext eines musikalisch-ästhetischen Denkens nötig. Es scheint wiederum unmittelbar selbstverständlich zu sein, dass der Musik eine eigentümliche imaginative Qualität innewohnt, eine sonderbare Fähigkeit die Einbildungskraft mit Vehemenz betätigen zu können. Mit dem auf Musik bezogenen Begriff der Imagination ist weniger das Sprachlich-Abbildliche der Programmmusik oder der Lautmalerei gemeint und auch nicht die Untersuchung der Darstellung von Musikinstrumenten in der Malerei (Musikikonographie). Vielmehr geht es hier um eine grundlegende Reflektion über die imaginative Kraft der Musik selbst sowie über deren Status innerhalb eines bildtheoretischen Diskurses. Denn das Bildhafte spielt in der Musik eine unerwartete Rolle.

Musikalische Werke entspringen einerseits der Imagination – oft einer bildhaften Vorstellung – des Komponisten, gleichzeitig bringen sie Vorstellungsbilder beim Rezipienten hervor. Jeder, der Musik hört, ist mit einer ungeheuren Bilderflut konfrontiert, einer Bilderflut, deren Materialität jedoch nicht visuell wahrnehmbar ist. Vermögens ihrer imaginativen Qualität vermittelt Musik psychologische Bilder, zeichnet gesellschaftliche Seismogramme nach, verkörpert Geschichtsbilder. Musik ist Zeugin von Geschichte, von einer Weltanschauung, von einer Mentalität, sie bietet oft ein Bild – niemals ein Abbild – davon.

Musikalische Kunstwerke sind stets als *Mnemosyne* einer geschichtlichen Wirklichkeit aufzufassen, sie registrieren das Geschehene auf eine Weise, die keinem anderen Modus der Erinnerung gegeben ist.

Sie dokumentieren weit mehr als ihr blosses Dasein, sie erzählen von der Welt, in der sie entstanden sind und zu deren Entstehen sie zugleich beigetragen haben. Dieses zu verstehen, ist Aufgabe einer Musikhermeneutik, die der Bildfrage gewachsen ist. Das Verhältnis der Musik zur ikonischen Welt der sichtbaren Bilder ist ein gebrochenes, ein durch und durch dialektisch verwobenes, und als solches ist es zu bedenken. Zu fragen wäre: Entsteht musikalischer Sinn in Zusammenhang mit dem oder in Absetzung vom ikonischen Sinn? Was ist das der ikonischen Differenz entsprechende in der Musik? Wohnt der Musik deiktischer Charakter inne? Doch um diesem Phänomen und diesen Fragen auf den Grund gehen zu können, bedarf es einer begrifflichen Klärung dessen, was in einem musikästhetischen Kontext mit Bild und Imagination gemeint ist.

[17]

Ralf Simon, *Der poetische Text als Bildkritik*, München 2009, S. 12.

[18]

Ebd., S. 13.

[19]

Ebd., S. 36.

[20]

Ebd., S. 42. Auch die für die Literaturwissenschaft durchaus produktive Kategorie des «inneren Bildes» ist auf...

Ein anderer Bildbegriff?

Die besondere Erscheinungsweise von Musik, ihre spezifische Fähigkeit, dem Imaginären zu einer nicht visuell-bildlichen Anschauung zu verhelfen, sind Indizien dafür, dass Musik einen entscheidenden Beitrag zu einer bildkritischen Diskussion leisten kann. Musikalische Phänomene suggerieren an sich eine genuine Kritik des Bildbegriffs, sie verlangen einen eigenen Begriff des Imaginativen. Die Entscheidung an dieser Stelle und in diesem Text überhaupt, mit dem Begriff der Imagination zu operieren und nicht von Ikonizität der Musik zu sprechen, geht auf eine gewisse terminologische Schwäche des Ausdrucks *ikonisch* zurück. Die Geschichte dieses Terminus sowie auch die philosophiehistorische Entwicklung des damit benannten Sachverhaltes bieten zwar ein breites Spektrum an Bedeutungen, die wahrlich nicht alleine dem Medium der Visualität zugeordnet werden müssen, dennoch suggeriert das Wort *ikonisch* (insbesondere das englische Wort «iconic») im allgemeinen Sprachgebrauch entweder eine semiotische Grundkategorie oder aber eine primär der Visualität verhaftete Begriffskategorie. Beides trifft in Bezug auf Musik nicht unmittelbar zu.

Das Bedürfnis eines «anderen Bildbegriff[es]» [17], der sich «vom Dispositiv des Sichtbaren loslöst» [18], wurde im Bereich der Poetologie von Ralf Simon überzeugend erörtert. Simons starke These eines «höchst prekären ontologischen Status» [19] der Bilder ist nur zu folgen, solange das Prekäre und die Offenheit dieses Bildbegriffs gewahrt bleiben. Problematisch – vielleicht nicht nur in Bezug auf Musik – wäre Simons These nur in dem Moment, da der Bildbegriff zu einem transzendentalphilosophischen «eidetischen Gegenstand» [20] gleichsam abgeriegelt wird.

Imagination, so müsste man dem entgegenhalten, ist und bleibt eine offene Kategorie, *imago* kann vielerlei sein: in der Tat auch etwas Unsichtbares. Das Problem ist jedoch damit noch nicht gelöst. Inwiefern kann in Bezug auf Musik von Bildlichkeit, Ikonizität, imaginativer Qualität die Rede sein? Bedarf Musikästhetik überhaupt eines wie auch immer definierten Bildbegriffes? Wie Nietzsche plastisch hervorgehoben hat, steht fest, dass Musik sich der Bilderwelt gegenüber negativ verhält und dennoch in einer ständigen Beziehung zu ihr steht. Im Sinne einer so verstandenen Aporie wird die Beziehung von Bild und Klang von Theodor W. Adorno in eine dialektische Beziehung überführt.

[21]
Theodor W. Adorno,
Ästhetische Theorie, in: ders.,
Gesammelte Schriften, Bd. VII,
hrsg. von Rolf Tiedemann
unter...

[22]
Ebd., S. 130.

[23]
Ebd., S. 132.

Bilderlose Bilder

Wie oft bemerkt wurde, ist Theodor W. Adornos Ästhetik aus dem Geiste der Musik gedacht. Viele Denkfiguren seiner Schriften sind aus dem Versuch entstanden, das Vergängliche und Bewegte der Musik als Paradigma künstlerischer Ausdrucksformen philosophisch zu fassen. Seine dialektische Wendung «Kunstwerke sind Bilder ohne Abgebildetes und darum bilderlos» [21] gibt den Anstoss dazu, Musik *tout court* als Bildkritik zu verstehen und eröffnet die Möglichkeit, die imaginative Kraft musikalischer Werke neu zu bedenken. In seiner Schrift *Ästhetische Theorie* beschreibt Adorno die Dialektik von Bildlichem und Bilderlosem ausgehend vom Begriff dessen, was er den «Bildcharakter» der Werke nennt. Im Sinne eines sprachähnlichen Moments, eines Moments von nicht-begrifflicher Mitteilung, ist der Bildcharakter der Kunstwerke nicht zwingend an das Medium des Visuellen gebunden: «Als Apparition, als Erscheinung und nicht Abbild, sind die Kunstwerke Bilder.» [22], stellt er lapidar fest.

Wird nun eine scharfe Unterscheidung von *Bild* und *Abbild* vollzogen, ist mit Bildcharakter also nicht ein Moment der Nachbildung, der visuellen Verdopplung gemeint, so ergibt sich die Möglichkeit der imaginativen Qualität einer *unbildlichen* Kunst, wie die Musik sie ohne Zweifel ist: «So wenig die ästhetischen Bilder bündig in Begriffe sich übersetzen lassen, so wenig sind sie <wirklich>; keine *imago* ohne Imaginäres; ihre Wirklichkeit haben sie an ihrem geschichtlichen Gehalt, nicht sind die Bilder, auch die geschichtlichen nicht, zu hypostasieren.» [23] Mit dem Bildcharakter wäre somit eine Dimension gemeint, die weder visuell noch begrifflich, weder bloss dinghaft noch rein ideell, sondern über die jeweiligen Medien hinweg als ästhetisches *Surplus* vollzogen wird. Auch Musik nimmt an einem so zu definierenden Bildbegriff teil und zwar vermögens ihrer imaginativen Qualität. Doch was ist der Inhalt dieser «bilderlosen Bilder»?

[24]
Zur theoretischen
Begriffsbestimmung dieses
Konzepts vgl. das Kapitel:
Geschichtliche Realität und
historische...

[25]
Ebd., S. 132–133.

[26]
Ebd., S. 427. Vgl. dazu auch
Theodor W. Adorno,
Kierkegaard. Konstruktion des
Ästhetischen, in: ders.,
Gesammelte...

[27]
Theodor W. Adorno,
Kierkegaard. Konstruktion des
Ästhetischen (Anm. 26), S.
181.

Ich wage eine erste Umschreibung: Mit Bildcharakter von Musik wäre das bereits erwähnte Moment der *Mnemosyne* gemeint, die Fähigkeit von Musik, eine imaginäre Spur des Vergangenen zu sein. Es wäre ihr Vermögen, Zeugnis von einer historischen Wirklichkeit [24] abzulegen. «Die ästhetischen Bilder sind kein Unbewegtes, keine archaischen Invarianten.», folgert Adorno und hebt hervor: «Kunstwerke werden Bilder dadurch, dass die in ihnen zur Objektivität geronnenen Prozesse selber reden.» [25]

Aus einer erkenntnistheoretischen Perspektive steuert Adornos Argumentation auf die Idee zu, dass der Bildcharakter der Kunstwerke eine besondere Art und Weise ästhetischer Erkenntnis ist. Die so aufgefassten Bilder reden, sie vermögen mehr zu erzählen als das, was da zu sehen, zu hören oder zu lesen ist, sie enthüllen das, was von der begrifflichen und philosophischen Erkenntnis stets ausgeschlossen bleibt; philosophisch ausgedrückt: das Moment des Nichtidentischen. Der in Adornos *Negativer Dialektik* zentrale Begriff der Nichtidentität verweist auf eine erkenntnistheoretische Haltung, die in der Ästhetik die Rettung dessen anvisiert, was die begriffliche Erkenntnis gleichsam aussortiert: das Individuelle und Besondere, kurz: das nicht logisch Erfassbare. Ästhetische Erkenntnis, als mimetische *Identifikation des Nichtidentischen*, kondensiert bei Adorno in der Idee vom *bilderlosen* Bild. So vereinigen sich im Kunstwerk Erkenntnischarakter, Bildcharakter, Bilderlosigkeit und mimetisches Verhalten zu einer gedanklichen Konstellation:

«Kunstwerke sind Bilder ohne Abgebildetes und darum auch bilderlos; Wesen als Erscheinung. Sie ermangeln der Prädikate Platonischer Urbilder so gut wie Nachbilder, zumal dessen der Ewigkeit; sind durch und durch geschichtlich. Das vorkünstlerische Verhalten, das der Kunst am nächsten kommt und zu ihr geleitet, ist das, Erfahrung in eine von Bildern zu verwandeln; wie Kierkegaard es ausdrückte: was ich erbeute, sind Bilder. Kunstwerke sind deren Objektivationen, die von Mimesis, Schemata von Erfahrung, die den Erfahrenden sich gleichmachen.» [26]

In Adornos Philosophie der Kunst löst sich das Bilderverbot dialektisch auf. Der nichtbegriffliche Erkenntnischarakter von Kunst hat den Status der Bilderlosigkeit, welcher aber durch Bilder – die Kunstwerke selbst – produziert wird. Schon in seinem Buch über Kierkegaard bringt Adorno diese Bewegung zur Sprache, wenn er behauptet: «[D]ies Reich [des Ästhetischen] [...] empfängt seine Struktur aus den Bildern, die dem Wunsch erscheinen, nicht aber von ihm erzeugt sind, da er doch aus ihnen selber hervortritt.» [27]

[28]

Vgl. etwa Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 21), S. 41, 158 und 329. Nicht nur im ästhetischen Diskurs...

[29]

Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 21), S. 163.

[30]

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V,1, hrsg. unter Mitwirkung von Theodor...

Hierin ist jene zentrale aporetische Denkfigur enthalten, die der gesamten Ästhetik Adornos zugrunde liegt und die er am Bild des Grafen Münchhausen, der sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf herausziehen will, sichtbar macht. [28] Diese Figur beinhaltet einen der Kerngedanken von Adornos Ästhetik, derzufolge die Kunstwerke die «Möglichkeit des Unmöglichen» [29] sind.

Durch und durch geschichtlich sind die «bilderlosen Bilder» nichts anderes als das, was Kunstwerke in dem Augenblick der Betrachtung und des Zuhörens an geschichtlichem Wissen bezeugen: «Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.» [30], schreibt Walter Benjamin an einer Stelle des *Passagen-Werks*. Als Momentaufnahme eines Prozesses, als Aufblitzen des Vergessenen wohnt diesem Bildbegriff ein paradoxes Moment inne: der Zeitcharakter. Das imaginative Moment von Musik, ihre imaginative Kraft, wäre also im Sinne dieser dialektischen Bilder zu definieren als das augenblickliche Festhalten einer geschichtlichen Zeugenschaft.

Jede Kunst kann den Nerv einer Zeit, einer Situation, einer menschlichen Lebenslage treffen, sie ist als *Memoria* unserer Geschichte zu verstehen.

Die durch die Memoria der unbildlichen Musik wiedergegebenen Geschichts-Bilder sind keineswegs als eineindeutige Abbildungen einer in sich bestehenden Geschichte zu verstehen. Die Spur von Geschichte, die diesen Bilder *sui generis* innewohnt, kennzeichnet vielmehr den Spannungsbogen zwischen dem Bild und der Erfahrung, in welchem die Geschichtlichkeit aufbricht. Das *Imaginäre* der Historie verkörpert die Aporie von Bild und Klang in besonders radikaler Weise: Hier ist Geschichte gerade nicht mehr eine Rekonstruktion von Vergangenen, ist nicht Visualisierung eines Geschehnisses, sondern im unsichtbaren Medium der Musik wird ein Zeugnis abgelegt, es wird geradezu Geschichtlichkeit gezeugt und bezeugt.

Matteo Nanni: geb. 1970 in Genua (I). Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Romanistik in Cremona und Freiburg i. Br. M. Nanni ist Assistenzprofessor im Bereich der älteren Musikgeschichte an der Universität Basel. Nach der Promotion in Philosophie mit einer interdisziplinären Dissertation 2004-10 Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br. und der Universität Basel. 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter bei eikones NFS-Bildkritik. M. Nannis Forschungsschwerpunkte sind Musik- und Musiktheorie des 13.-15. Jh.s., Geschichte und Semiotik der musikalischen Notenschrift, Musikgeschichte des 20. Jhs. und Musikästhetik.

Fussnoten

Seite 47 / [1]

Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. I, München/Berlin/New York 1988, S. 25.

Seite 47 / [2]

«Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. Freiwillig beut die Erde ihre Gaben, und friedfertig nahen die Raubtiere der Felsen und der Wüste.» Ebd., S. 29.

Seite 47 / [3]

«Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung.» Ebd., S. 30

Seite 47 / [4]

Ebd., S. 25.

Seite 48 / [5]

Erwin Hufnagel, Dionysos: Metaphysik, Mythos und Moderne, in: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 9, 2002, S. 184.

Seite 48 / [6]

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (Anm. 1), S. 44.

Seite 48 / [7]

Eine Ausnahme bilden in der Tat jene Fälle synästhetischer Wahrnehmung, die jedoch nicht als Norm angenommen werden können.

Seite 49 / [8]

Ebd., S. 104.

Seite 49 / [9]

Vgl. Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders., Holzwege, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt a. M. 1994, S. 1–74.

«Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen.» Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (Anm. 1), S. 109.

Vgl. Friedrich Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. I, (Anm. 1), S. 873–890.

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (Anm. 1), S. 106f.

Ebd., S. 107.

Ebd., S. 108.

Ebd., S. 51.

Vgl. Gottfried Boehm, Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 1–23. Im Original lautet die Stelle: «Die Frage nach der Zeit in der Malerei versteht sich nicht von selbst. Ihr Sinn ist dunkel.» Ebd. S. 1.

Ralf Simon, Der poetische Text als Bildkritik, München 2009, S. 12.

Ebd., S. 13.

Ebd., S. 36.

Ebd., S. 42. Auch die für die Literaturwissenschaft durchaus produktive Kategorie des «inneren Bildes» ist auf die Musik nicht ohne eine spezifische Diskussion über den begriffslosen Status von Musik anwendbar. Vgl. ebd. S. 30.

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. VII, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1971, S. 427.

Ebd., S. 130.

Ebd., S. 132.

Zur theoretischen Begriffsbestimmung dieses Konzepts vgl. das Kapitel: Geschichtliche Realität und historische Wirklichkeit, in: Matteo Nanni, Auschwitz. Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen, Freiburg i. Br. 2004, S. 21–48.

Ebd., S. 132–133.

Ebd., S. 427. Vgl. dazu auch Theodor W. Adorno, Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. II (Anm. 21), 1979, S. 192–195 sowie auch den Aphorismus: Bilderbuch ohne Bilder, in: ders., Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. IV (Anm. 21), 1980, S. 157–159.

Theodor W. Adorno, Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen (Anm. 26), S. 181.

Vgl. etwa Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie (Anm. 21), S. 41, 158 und 329. Nicht nur im ästhetischen Diskurs findet sich diese Denkfigur, sondern auch gerade in Bezug auf Erkenntnis: «Vom Denkenden heute wird nicht weniger verlangt, als daß er in jedem Augenblick in den Sachen und außer den Sachen sein soll – der Gestus Münchhausens, der sich an dem Zopf aus dem Sumpf zieht, wird zum Schema einer jeden Erkenntnis, die mehr sein will als entweder Feststellung oder Entwurf.» Adorno, Minima Moralia (Anm. 26), S. 82.

Adorno, Ästhetische Theorie (Anm. 21), S. 163.

Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. V,1, hrsg. unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem von Rolf Tiedeman und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1982, S. 578.

Abbildungen

Seite 50 / Abb. 1

Geburtsszene aus der Theaterperformance «Dionysus in 69» (1968) der Performance Group, New York, NY, dargestellt durch die Rude Mechanicals (Austin, Texas, 2009). Foto: Bret Brookshire.